

La cançó de dona en llengua d'oïl*

Madeleine Tyssens

El corpus francès medieval de cançons de dona presenta una configuració una mica particular respecte al corpus limitat però compacte i bastant ben datat de les cançons de les *trobairitz*, genèticament femenines però ajustades a la forma de les *cansos* dels trobadors, i respecte al corpus massiu d'unes cinc-centes *cantigas de amigo*, de feminitat textual però assignades a vuitanta-vuit poetes masculins coneguts i, en la major part, ben localitzats dins l'arc del segle XIII. El nucli característic (un discurs afectiu de confidència dolorosa o angoixada, o al contrari, feliç, o també provocadora, proferida per un jo femení), un nucli que defineix les *kharagat* mossàrabs, les cançons de les *trobairitz* i les *cantigas de amigo*, experimenta al nord de França diverses realitzacions, algunes de les quals no apareixen (o molt rarament) a les altres províncies de la Romània. Quan repassem el ventall de textos, del registre cortès o aristocràtic als textos més «popularitzants», hi trobem rèpliques de dones que intervenen en jocs partits o en debats, cançons d'amor posades en boca d'una dona (atribuïdes a trobadors, anònimes o atribuïdes a una poetessa), paràfrasis pietoses amb la fraseologia i la forma de refrany de la cançó d'amic, cançons de malmaridada, cançons de malmonjada, albes, *chansons de toile* (de teixir) i refranys de danses.

Pot resultar sorprenent veure evocar les poetesses d'oïl —n'hauríem de dir «troveresses» per traduir el provençal *trobairitz*, però ni un terme ni l'altre no apareixen documentats amb certesa a la llengua antiga amb aquest sentit tècnic. Normalment la crítica no ha tingut en compte l'existència d'aquestes poetesses franceses. Fa vint anys, al seu estudi *Trobairitz et chansons de femme*, Pierre Bec remarcava una paradoxa aparent:

Dins el sol marc de la lírica gal·loromana, curiosament tenim per la banda occitana trobairitz,

però no (o gairebé) hi ha 'cançons de dona' i, per la banda francesa, un cert nombre de 'cançons de dona', però no trobairitz.
(Bec 1979: 236)

Des de llavors, he recordat en un dels meus treballs (Tyssens 1992b: 378-79) que, malgrat tot, els cançoners conserven els noms de set dones esmentats com interlocutores als jocs partits de la Lorena («Lorette» i la seva «Suer») i els de l'Artois (la «Dame du Gosnai», «Sainte des Prez», la «Dame de la Chaucie», «Dame Margot» i «Dame Maroie»). Res no ens autoritza a refusar aquestes atribucions. «Totes aquestes 'dames'» —vaig destacar llavors— «tenen [...] el mateix status que les interlocutores anònimes de les *tensons* i *partimens* provençals: la incertesa sobre el caràcter fictici o real d'aquests debats s'estén a més a tot el gènere» (Tyssens 1992b: 378-79). Pel que fa a les cançons d'amor, al costat de sis peces atribuïdes a trobadors coneguts i quatre d'anònimes, destaquem les atribucions a una dama no identificada, «Maroie de Diergnau» (que potser és la interlocutora d'un dels jocs partits evocats més amunt), i a la «Duquesa de Lorena». Aquesta darrera atribució és obra d'un copista lorenès, la qual cosa li confereix una credibilitat certa. Aquesta duquesa de Lorena podria ser Margueritte, filla del trobador Thibaut IV de Champagne, rei de Navarra, que es va casar amb Ferri de Lorena el 1255.

Però la frase de Pierre Bec conté també com una definició en negatiu de la cançó de dona: «per la banda occitana *trobairitz* però no [...] cançó de dona». Tal com es veu pel comentari i l'organització dels seus dos volums d'*Études* i de *Textes* (Bec 1977-78), el gran cant cortès (registre aristocratitzant), és, per a Pierre Bec, una cosa ben diferent de la «cançó de dona» o «cançó d'amic», que pertany a la lírica popularitzant. S'exclouen,

*Traducció de Maria Zaragoza

doncs, del repertori de la cançó de dona les úniques peces líriques que fan gala alhora d'una feminitat textual i d'una de genètica, és a dir les cançons d'unes vint *trobairitz*, de la Duquessa de Lorena i, en el domini italià, els sonets de la «Compiuta Donzella». Pilar Lorenzo Gradín (1990) exclou igualment aquestes peces de la recerca de conjunt que ha consagrat a *La canción de mujer en la lírica medieval*. En canvi, Ulrich Mölk (1989) les havia incloses a la seva antologia, al costat d'albes, rondes, planys d'amor o malmaridades anònimes. D'altra banda, els tres filòlegs eixamplen el camp semàntic inicial, «plany d'amor en boca d'una dona», perquè tenen en compte, al costat dels monòlegs lírics, els diàlegs i peces líriconarratives com les *chansons de toile*.

Aquesta doble ambigüitat de l'enunciat «cançó de dona» (cançó composada per una dona / cançó composada per un poeta, el jo enunciatiu de la qual és femení; efusió pura / efusió implicada en una narració), aquestes vacil·lacions en la definició del camp d'aplicació, provenen de la història mateixa de la recerca sobre la gènesi de la lírica europea, que va ser iniciada pels romàntics alemanys: *chanson de femme*, *canzone di donna* són, com recorda Mölk (1993), calcs de l'alemany *Frauenlieder*.¹ En un primer temps Jakob Grimm (1811: 147) atribuïa fermament a poetes masculins les poques peces amb veu femenina del corpus que havia de convertir-se el 1856 en la col·lecció del *Minnesangs Frühling*:

En algunes cançons d'amor, on parlen dones, és indubtable que canta el propi poeta sota el nom del qual es troba.²

El 1824, Grimm va ressenyar el primer volum d'una col·lecció de poemes populars serbis, a cura de Vuk Karadzik, que incloïa petites cançons femenines (*zhenske pjesme*) que representen, segons l'editor, una tradició popular molt antiga. Grimm les designa amb els mots *Weiberlieder*, *fräulicher Lieder* i *Frauenlieder* i aquest darrer terme és el que van mantenir els traductors alemanys de la col·lecció sèrbia, Theresa Robinson (1826) i Wilhelm Gerhard (1828), que donaven per segur que aquestes cançons havien estat composades per dones.³ Quaranta anys més tard, Wilhelm Scherer va reivindi-

car per a Àustria l'honor d'haver tingut, ella també, dones-poeta, i es va persuadir que se'ls havien de retornar diverses peces atribuïdes pels manuscrits a poetes masculins, contradient formalment els punts de vista de Grimm. Sota la seva ploma i sota la d'altres que el van seguir, *Frauenlieder* significa doncs «cançons compostes per dones». Però ben aviat el sentit s'eixampla i es confon: K. Burdach (1883) aplica el mot a qualsevol monòleg femení, tant si forma tot sol el poema sencer com si apareix dins d'una narració, sigui quin sigui el sexe de l'autor.⁴ La imprecisió mateixa del vocable permet salvaguardar la hipòtesi d'un origen veritablement femení tant d'algunes peces del *Minnesangs Frühling* —com pensen encara alguns germanistes, val a dir que poc nombrosos—, com d'expansions femenines anteriors perdudes, en les quals la floració lírica conservada hauria trobat la inspiració. Jeanroy va adoptar el calc «cançó de dona». Quan l'aplica, en diversos capítols del seu estudi, als poemes medievals conservats o a les cançons tradicionals, el terme té un valor purament tipològic i sense cap implicació sobre la identitat dels autors. Però la seva conclusió formula explícitament la hipòtesi d'una lírica perduda, més antiga i genèticament femenina:

Les primeres cançons l'heroïna i el tema de les quals és una dona deuen haver estat compostes realment per dones i, per tant, hauríem de fer remuntar a les dones les temptatives líriques més antigues dels països romànics.⁵

Genèticament o textualment femenines, em sembla com a Mölk que el compàs ha de restar obert pel que fa a les estrofes cortesques —o «del registre elevat». Inclourem, doncs, primer deu jocs partits i dos debats. Entre els primers, segons les convencions habituals d'aquests intercanvis dialèctics, les «dames» discuteixen —entre elles o amb un interlocutor masculí— qüestions d'amor; però considerades sempre des del punt de vista de la dona: s'han d'avançar quan es troben amb un amant tímid? com s'ha de triar un marit? quines qualitats volen trobar en l'amic? Els dos debats són més insòlits: a l'un, una dama interpel·la de manera

1. Reprès a l'antologia de Mölk 1989.

2. Citat per Mölk 1989: 17.

3. Citat per Mölk 1989: 20.

4. Citat per Mölk 1989: 21.

5. Vegeu Jeanroy 1925, especialment el fragment citat a la p. 445. El breu panorama històric que acabo d'exposar forma part també de Tyssens 2000.

burlesca el «Ribaut» que ha gosat vantar-se d'haver obtingut el seu amor; a l'altre, Thibaut de Champagne evoca la seva pròpia mort i la fi de l'Amor; però la dama desvia maliciosament un discurs que només pretén compadir-lo.

Hi inclourem tot seguit les tretze cançons citades més amunt. A la peça de Maroie de Diergnau, l'enamorada és una noia que declara: «en tous tans se doit resjoir Belle pucelle et joli cuer avoir»; i també a la cançó de croada *Chanterai por mon corage*, la veu és d'una noia plorosa que vol esperar que el seu amic torni de les croades per casar-se. Les altres cançons evoquen dones lliurades a les passions de l'amor: impaciència amorosa, reivindicació de la felicitat, amor satisfet, que es burla dels maldients i del gelós; però més sovint angouxa dolorosa de la separació, de vegades amb una confessió directa d'una sensualitat encesa, com en el cas d'aquesta amiga del croat:

*Sa chemise qu'ot vestue
M'envoia por embracier.
La nuit, quant s'amor m'argue,
La met delez moi couchier
Mout estroit a ma char nue
Por mes malz assouagier.
(Guiot de Dijon?, R.-S. 21 - Lkr 106/4)*

O fins i tot patiments de l'amor inquiet, desdenyat o traït, patiment que pot arribar fins a una profunda crisi existencial: «Desqu'il ne m'aime, je me haz»;⁶ per últim, penediment o remordiment d'haver-se mostrat orgullósament indiferent envers l'amic ara perdut: «Lasse por quoi refusai Celui qui tant m'a amee?» diu un plany anònim; «Onques n'amai tant que jou fui amee [...] Par mon orgueil ai mon ami perdu» diu una cançó de Richart de Fournival.

Com Alfred Jeanroy, Pierre Bec veu en «el monòleg líric de connotació dolorosa posat en boca d'una dona» l'element fonamental i característic de la cançó de dona (Bec 1977-78: I, 57). La «cançó d'amic (o de noia)», que és sens dubte el tipus primitiu (p. 62), ve sobretot representada per la *cantiga de amigo* portuguesa. Si el gènere existia en francès, només n'hem conservat vestigis temàtics en el repertori de cançons de dansa. A part dels refranys, dels quals parlarem més endavant, Jeanroy (1965: 491-95

i 479-80) i Bec (1977-78: II, 165-66 i 171-74) citen algunes *balletes* o *virelais*, però el caràcter tradicional d'aquests textos «popularitzants» és més que dubtós: Bec hi subratlla algunes interferències del registre elevat –i n'hi ha més; a part, tret d'un cas, els refranys que aprofiten no han estat documentats enlloc més.

A l'entorn de la cançó d'amic «graviten alguns subgèneres de pertinença temàtica [...] la cançó d'abandonada i la cançó de partida.» (Bec, p. 65). Documentats en la cançó tradicional i en les imitacions estrangeres, aquest dos tipus no han deixat gaire traces en la nostra lírica medieval. A la seva antologia, Bec els il·lustra amb quatre de les nostres tretze cançons, tres d'anònimes (*Lasse por quoi refusai*, R.-S. 100 - Lkr 265/990; *La froidor ne la jalee* R.-S. 517 - Lkr 265/973; la cançó de croada *Jherusalem grant damage me fais*, R.-S. 191 - Lkr 265/939) i la cançó de Richart de Fournival, *Onques n'amai tant que jou fui amee* (R.-S. 498 - Lkr 223/11). Però a part dels temes de l'abandonament i de la separació, aquestes quatre cançons només semblen tenir una relació molt llunyana amb el plany tradicional. Primer que ningú, Bec apunta un cert nombre d'«interferències de registre», primer per a aquestes quatre peces i després per a la *malmaridada* de Moniot d'Arras *Amours me fait chanter et renvoisier* (R.-S. 810 - Lkr 185/3). Rellegint les nostres tretze cançons, em sembla que és alguna cosa més que interferències. No es tracta de peces del registre popularitzant, una mica contaminades per les fórmules i la dicció «cultes». Un cop admesa la permutació dels papers, veiem que les nostres cançons són essencialment cançons corteses, que són en resum l'equivalent septentrional de les cançons de les *troubairitz*.

La major part estan fetes amb estrofes de *canso*, sense refrany; hi destaquen els procediments d'encaïment d'estrofes per la rima (*Plaine d'ire et de desconfort*, R.S. 1934 - Lkr 265/1326) i els jocs de represes verbals i d'oposicions (R.S. 498 - Lkr 223/11, Richart de Fournival, R.S. 1934 - Lkr 265/1326 i R.S. 1937 - Lkr 265/1235 *L'on dit qu'amors est douce chose*) i rimes derivades *define -fineir, rasine -derasineir* (R.S. 517 - Lkr 265/973). Només quatre peces presenten un refrany recurrent. La cançó de Guiot de Dijon (R.S. 21 - Lkr 106/4) sembla a primer cop d'ull la més «popularitzant» i la més arcaica: els versos citats més amunt o els del refrany («Dex, quant crieront Outree, Sire, aidies

6. *Plaine d'ire et de desconfort* (R.-S. 1934 - Lkr 265/1326).

au pelerin, Por cui sui espoentee, Car felon sunt Sarrazin») tenen una dicció simple i directa, les estrofes tenen l'estructura d'estrofes de *rotrouenge*; en canvi, el joc de rimes és el de les *coblas doblas* i, a més a més, com ja va destacar Paul Meyer, les rimes alternes de les estrofes III i IV (-ente, -is) i el discurs de la IV són represos de la cèlebre cançó de Bernat de Ventadorn *Quant la douss' aura venta*; la forma *rotrouenge* no és, doncs, un indicati d'origen «popular». Les dues cançons de Moniot d'Arras (R.S. 810 - Lkr 185/3) i de Gilbert de Berneville, *Cuidoient li losengier* (R.S. 1287 - Lkr 84/8), erudites en la forma i la fraseologia, fan servir refranys que podrien ser tradicionals: «Quant plus me bat et destraint li jaloux Tant ai je plus en amour ma pensee» (Van den Boogard 1969: 1555, tres casos); «Et s'iere envoisie Chantant et jolie» (Van den Boogard 1969: 726, únic cas). Finalment, Bec té per «exogen» el refrany de l'anònim R.S. 100 - Lkr 265/990, però els termes mateixos d'aquest refrany –que no apareix enlloc més– no evoquen gaire el to popular: «G'en ferai Droit a son plaisir S'il m'en daigne oïr».

La situació viscuda per la dama és la de la *fin'amor*, els responsables del fracàs són els maldients (R.S. 100 - Lkr 265/990, R.S. 498 - Lkr 223/11, R.S. 1287 - Lkr 84/8) o l'Amor cruel amb els amants (R.S. 517 - Lkr 265/973). Com en el gran cant cortès, la cançó és el missatge de l'amor (R.S. 100 - Lkr 265/990, R.S. 517 - Lkr 265/973, R.S. 1287 - Lkr 84/8). Finalment, com ja he assenyalat (Tyssens 1992b: 386), remarkem en el corpus diverses al·lusions a obres literàries: «Nient plus c'om peut Tristan n'Yseut la bloie De lor amor partir ne desevrer N'iert ja l'amors de nous .ij. desevree» (R.S. 810 - Lkr 185/3), «J'ai beüt del boire ameir K'lsoth but, la roïne» (R.S. 517 - Lkr 265/973), i encara una evocació molt refinada:

*Estre cuidai de lui amee
Quant entre ses braz me tenoit.
Cum plus iere d'amors grevee,
A son parler me refaisoit:
A sa voiz iere si sanee
Cum Priamus quant il moroit,
Navrez en son flanc de s'espee,
Au nom Tisbé les iauz ovroit.
(R.S. 1937 - Lkr 265/1235)*

La perla d'aquest petit corpus és, per a mi, el plany (en el sentit etimològic de *planctus*) de la Duquessa de

Lorena. Reprodueixo aquí el text de la nova edició que n'he fet recentment.⁷

- I *Per maintes fois avrai estei requise
ke ne chantai ensi com je soloie,
ke tant par seux aloignie de joie*
4 *ke je vouldroie estre muels entreprise
[et] a mien veul moroie en iteil guisse
com celle fist cui ressembler vouldroie,*
7 *Dido, ke fut por Eneam occise.*
- II *Biaus douls amins, tout a vostre devise
ke ne fix jeu tandis com vos avoie!
Gens vilainne, cui je tant redoutoie,*
11 *m'ont si greveit et si ariere mise
c'ains ne vos pou merir vostre servixe:
s'estre pooit plux m'en repentiroie*
14 *c'Adam ne fist de la pome c'ot prise.*
- III *Ains por Forcon tant ne fist Anfelixe
com je por vos, amis, se vos ravoie.
Maix se n'iert jai se ainçois ne moroie,*
18 *ne je ne puis morir en itel guisse
c'aincor me rait Amors joie promise;
maix a mien veul se m'en repentiroie*
21 *se por tant n'iert c'Aimors m'ait en justice.*
- IV *Per deu, amins, en grant dolor m'ait mise
Mort vilainne ke tout le mont guerroe:
vos m'a tolut, la riens ke plux amoie.*
25 *Or seux Fenix, laisse, soule et eschise,
dont il n'est c'uns, si com on le devise.
Or veul doloir en leu de moneir joie:*
28 *poene et travail iert maix ma rante asise.*

He fet evident, en aquesta edició, el to elevat d'aquesta cançó: «El sofriment és totalment interior; espiritual i moral, i la pèrdua de la felicitat personal pesa menys que el remordiment impotent de no haver donat a l'altre la felicitat que es mereixia [...]. La dama afligida manté el rang i l'actitud de dama [...]. Les comparacions, extretes de diversos àmbits (relats antics, la Bíblia, cançons de gesta i bestiaris) col·laboren naturalment al nivell estilístic elevat el poema [...]. Els personatges evocats són la icona hiperbòlica de la

7. El text correspon a l'edició crítica publicada a Tyssens 1997, on s'ofereixen les variants del manuscrit i la justificació de les decisions editorials.

desesperació amorosa, del penediment, del desig de donar la plenitud [i] permeten evocar la violència dels sentiments evitant-ne un excés d'efusió directa» (Tyssens 1997). La més eloqüent és la de la darrera estrofa: en la solitud eterna i còsmica de l'au fènix, la dama troba la imatge del destí de sofriment, al qual s'entrega a partir d'ara.

L'expressió d'una voluntat d'estimar que encara no ha trobat el seu objecte, de la nostàlgia d'un amor sense rostre, apareix furtivament en alguns dels refranys dels quals parlarem més endavant:

Amés pour avoir goie:

Mix en vaurés.

Amie sui senz ami,

La plus loials qui soit.

A tort sui d'amors blasmeie,

Lasse, si n'ai point d'ami.

Che sont amouretes qui me tienent si,

Haro, qui m'en garira?

Deduxans suis

Et joliette, s'aimerai.

Diex me doint loial ami

Se je l'ai deservi.⁸

No s'hi ha consagrat cap cançó francesa. Però hem conservat una cançó llatina, sens dubte composta a França. Pertany a aquest repertori mediollatí, que molts crítics allunyats de les teories romàntiques consideren com el bressol de les nostres líriques en llengua vulgar. Apareix en un petit cançonier, conservat avui a Cambridge, que és el cançonier medieval més antic conegut. Està datat al segle XI, i el contingut és, naturalment, més antic (Strecker 1926: 95). La dona o la noia solitària expressa, amb una gràcia colpidora, el seu desig d'amor; desvetllat per la primavera:

I. *Levis exsurgit zephirus
et sol procedit tepidus,
jam terra sinus aperit,
dulcore suo diffluit.*

II. *Ver purpuratum exiit,
ornatus suos induit,
aspergit terram floribus,*

ligna silvarum frondibus.

III. *Struunt lustra quadrupedes
et dulces nidos volucres,
inter ligna florentia
sua decantant gaudia.*

IV. *Quod oculis dum video
et auribus dum audio,
heu pro tantis gaudiis
tantis inflor suspiriis.*

V. *Cum mihi sola sedeo
et hec revolvens palleo,
si forte capud sublevo,
nec audio nec video.*

VI. *Tu saltim veris gratia,
exaudi et considera
frondes, flores et gramina,
nam mea languet anima.*

El tema de l'efusió lírica pot ser una malmaridada. Forçada a acceptar un marit que detesta perquè és grogler; o també vell i impotent, ella expressa el seu horror o simplement la impaciència i reivindica el dret a buscar la felicitat en una altra banda, com diu el refrany:

Dame qui a mal mari

S'el fet ami,

N'en fet pas a blasmer.



8. Són els núm. 118, 120, 189, 329, 469 i 544 de Van den Boogard 1969.

(R.S 1362 - Lkr 224/6)

Aquesta felicitat, sovint ja l'ha trobada, i ho diu amb cinisme o amb una falsa ingenuïtat:

*Por coi me bait mes maris,
Laisette?
Je ne li ai rien meffait
Ne riens ne li ai mesdit
Fors c'acolleir mon amin
Soulette.
Et c'il ne mi lait dureir
Ne bonne vie meneir,
Je lou ferai cous clameir,
A certes...*

(R.S 1564 - Lkr 265/1346)

○ també:

*Soufrés, maris, et si ne vous anuit:
Demain m'arés et mes amis anuit.
(Raynaud II: 129 - Lkr 265/1636)*

També està frustrada, però per altres motius, la que han fet entrar al convent a desgrat, la que detesta aquesta vida austera i aspira a l'amor i a la bona vida:

*Je sens les doz maus soz ma ceinturete.
Honis soit de Diu qui me fist nonnete!
(R.S. 1156 - Lkr 265/1636)*

Pierre Bec (1977-78: I, 74) presenta aquest tema com una variant tipològica de la cançó de malmaridada. Paul Zumthor (1972: 300) hi veia fins i tot «una paròdia irònica» d'aquesta cançó. Recordem, però, que apareix documentat a la lírica europea occidental des de data ben antiga. El cançoner de Cambridge conté un diàleg líric entre una monja i un home (clergue o laic?) que intenta seduir-la aprofitant la dolçor primavera. Cada vers conté un hemistiqui llatí seguit d'un hemistiqui alemany. La interpretació és difícil: ha estat en gran part raspata per la mà d'un censor auster –a més no veiem per què, ja que sembla que la monja, en nom del seu amor per Crist, resisteix els bells discursos. Però coneixem també, de la mateixa època, un veritable plany de monja que es desplega en set estrofes de nou versos en un llatí molt simple, de les quals vet

aquí la primera:

*Plangit nonna, fletibus
inenarrabilibus
condolens gemitibus-
que consocialibus:
Heu misella!
nichil est deterius
tali vita
cum enim sim petulans
et lasciva!
(Dronke 1965-66: II, 357 i 576)*

La pobreta es plany de no tenir res més a fer que tocar la campana i dir els salms, de no poder dormir a les hores dels oficis, de no tenir ni joies ni pells, de dormir a la pallissa, de menjar un brouet amargant, etc. Que no trigui gaire a venir a dormir amb ella l'home que ella espera, si no, es morirà!

Fins ara, hem evocat peces purament líriques. Però el plany o la confidència també es pot inserir en una forma funcional com la cançó de dansa, la balada o la ronda. Abordem aquí una part del repertori tinguda essencialment per francesa d'oïl, que sovint ha servit de suport a la reflexió de la crítica sobre l'origen de la poesia europea: es tracta dels refranys de les cançons de dansa. Són petits enunciats d'un o dos versos –rarament més de tres o quatre– que evocuen situacions d'amor, feliç o malaurat («J'ai amors a ma volenté Teles com je vuel»), o profereixen sentències relatives a l'amor: («Ne vos repentez mie De loiaument amer»). Els autors de *roman* i de contes que els han inserit en els seus relats durant les primeres dècades del segle XIII, tot posant-los en boca dels personatges, ens deixen percebre el seu funcionament primordial. El refrany estava destinat a un cant col·lectiu, la seva estructura formal (ritme, rima) i la seva melodia reglaven l'estructura de les estrofes narratives (*rondets*) a través de les quals el solista demanava i guiava la participació del cor. Una sèrie de *rondets*, encadenats pel procediment anomenat *leixa-pren*, animava tota la ronda. La breu selecció que segueix il·lustra els principals temes d'aquests refranys. A la primera columna, els refranys, el text dels quals va lligat evidentment als moviments de la dansa; a la tercera columna els enunciats proferits evidentment per un jo masculí o sentències d'amor; a la segona, enunciats posats evidentment en boca d'una

dona o d'una noia.

*Ensi va ki bien aime,
Ensi va.*

*Alés bielement
Que d'amer me duel.*

*Alés cointement et seri
Se vous m'amés.*

*Ci me tienent amoretes
Ou ge tieng ma main.*

*Je taig par le doi m'amie.
Vaigne avant cui je en fas tort!*

*Mal dehait ait
Qui ne vient en la dance!*

*Vos n'alez pas joliment
Si com je fas.*

*Jolietement m'en vois,
Jolietement.*

*Seulete vois a mon ami;
S'ai grant paor.*

*Ja ne mi marierai
Mais par amors ameraï.*

*Aprendés a valoir, maris,
Ou vous m'avés perdue.*

*Clere blondette sui, a mi,
Lassette, et si n'ai point d'ami.*

*Bien doi endurer le mal,
Puisque j'ai ami loial.*

Ainsi doit on aler a son ami!

*Bon jour
Et hennor
Ait mon ami.*

*Diex, donez a mon ami
Pris d'armes, joie d'amours!*



*Dont n'ai jou droit que m'envoie
Quant la plus biele amie ai?*

*J'atenc de li ma joie;
Diex arai le jou ja?*

*Hé, tres douce Jehannette,
Vos m'avez mon cuer emblé!*

*Honi soit qui ja
Se repentira d'amer!*

*Ki ameroit tel dame a chi,
Il n'aroit mie mescoisi.*

*Je ne le voi mie chi
Cheli donc j'atenc ma joie.*

J'ai joie ramenée si!

*Volentiers verroie
Cui je suis ami;
Diex m'i maint a joie!*

Una part d'aquestes rondes devia ser tradicional, perquè els autors de *roman* citen sovint un refrany aïllat, sense reproduir ni la primera estrofa a la qual estava vinculat, donant per descomptat que el públic l'identificaria sense cap esforç. Alguns refranys, més famosos que d'altres, són citats en diverses ocasions en obres diferents. Aquests refranys van estar molt de moda el segle XIII, i se'n van compondre de nous a imitació dels primers. Se n'han repertoriats més de 1900, inserits en motets polifònics o utilitzats com a refranys variables a la fi de les cinc o sis estrofes d'una mateixa cançó i posats, de forma picant, en boca d'una malmaridada o en la dels dos protagonistes —pastora i cavaller— que dialoguen a les pastorel·les. Alfred Jeanroy —a qui encara deu molt el discurs crític d'avui, diguin el que diguin— va ser el primer a denunciar el caràcter recent de la major part d'aquests refranys. Però la comparació dels *rondets* més antics amb les nostres cançons líriconarratives i amb les cançons tradicionals dels altres països de llengua romànica o germànica el va portar a imaginar l'existència, a la França del Nord, de tota una lírica precortesa perduda, rica sobretot en cançons de dansa, segons ell destinades exclusivament a les dones.

La descoberta, fa cinquanta anys, de les *kharagat*

mossàrabs ensorra parcialment la perspectiva francocentrista de Jeanroy, però alhora sembla donar un cos material a aquest antic repertori precortès dominat per la cançó de dona. S'han relacionat a més algunes fórmules de les *kharagat* no només amb els *estribillos* i les *cantigas de amigo* peninsulars, sinó també amb refranys francesos. Aquest parentiu des de llavors ja no es podia explicar pel préstec, sinó en una base panromana, comuna a totes les líriques neollatines. Al meu entendre, l'abast d'aquestes analogies és menor del que es pensa i algunes generalitzacions mereixen un cert control. Així, com ja he mostrat en un altre treball (Tyssens 2000), no hi ha una veritable analogia funcional entre les *kharagat* i els nostres refranys. Dels 1876 refranys no onomatopeics del recull de Van den Boogard, només 292 són amb certesa de veu femenina i a més, d'aquests només una desena han estat vinculats a una o altra *kharga* i alguns d'aquests vincles també s'haurien de descartar.

L'alba posa en escena el moment en què els amants clandestins, alertats pel cant dels ocells o el crit del vigilant, es veuen obligats a separar-se per no ser sorpresos pel marit o pels espies malvolents. Es tracta d'un gènere estès universalment, com ho testimonia la rica collita reunida per Hatto al volum EOS (1965), que recull els textos de cinquanta regions de món i de totes les èpoques, egipcis, xinesos, japonesos, coreans, mongols... però també grecs, llatins, mediollatins, etc. El gènere es materialitza, però, segons modalitats ben diverses i, per exemple, l'alba pot ser, per contra, el moment de reunió dels amants. Per a l'Europa occidental, la crítica considera generalment que el punt de partida del gènere és encara el plany de la dona, l'amant de la qual abandona al llit, però en el corpus occità i en el francès, també es dóna la paraula a l'amant que es plany, o al vigilant còmplice. Només hem conservat cinc albes franceses: l'una està formada per un diàleg entre els vigilants i l'amant (Tyssens 1992a). Dues més són efectivament planys de l'amiga (R.-S. 1481 - Lkr 65/12 i Motet Raynaud II 4 - Lkr 265/684 i 960, on la segona veu expressa el plany de l'amant). A l'última, en canvi, (R.-S. 1029 - Lkr 265/665) sentim el relat d'una dona que recorda els darrers moments deli-

ciosos que han precedit la separació, quan els amants han refusat escoltar l'advertiment de l'aloa.

Ens queda per evocar la categoria de peces líriques narratives, és a dir, un cert nombre de malmaridades i la *chanson de toile*. En les peces d'aquesta mena, en efecte, l'enunciat líric s'insereix en una situació narrativa i el discurs del jo femení ja no ocupa tot l'espai textual: o bé entra en diàleg amb el del jo masculí o apareix, sovint en estil directe, al si del discurs d'un narrador implícit o d'un narrador gramaticalment masculí.

Fins on hem d'estendre el domini de la cançó de dona? Recordem que Burdach (1883) considerava generosament *Frauenlieder* qualsevol monòleg femení tant si constituïa per ell mateix tot el poema com si anava inclòs en una narració. En els primers *Minnesänger*, la narració és discreta i el narrador, implícit. «Una dona estava sola, esperava en un erm, esperava el seu estimat. Llavors va veure volar un falcó» (4 versos): «Hola!, falcó...» (i aquesta salutació obre un discurs amorós de 10 versos).⁹ En el nostre corpus líriconarratiu, el discurs femení ve filtrat d'alguna manera l'enunciat d'un narrador masculí, testimoni o actor: a partir de llavors la relació amb l'arquetipus original és més distesa. Per exemple, a les peces R.-S. 348 i 56 - Lkr 265/1011 i 43/1, els planys i les amenaces de la malmaridada són explicats pel narrador, que diu que les ha sentides. També a les peces curtes del motet Lkr 265/1333⁹, 265/772, el poeta es troba una noia o una dama que expressa en un refrany la seva voluntat d'estimar. En altres peces, el narrador-testimoni reproduceix un diàleg verinós entre una dama i el seu vil marit (R.-S. 1043a, 1713, 1717 i 1184 - Lkr 265/673, 265/1001, 265/1003 i 265/1195), un intercanvi de planys entre una malmaridada i el cavaller que l'estima però que l'ha de deixar a l'alba (R.-S. 1995 - Lkr 34/2), un diàleg de dames que evoquen les trampes de l'adulteri (R.-S. 559 i 368 - Lkr 265/562 i 213/2) o les qualitats dels amics i els defectes dels marits (R.-S. 471 - Lkr 61/1).

La introducció narrativa es pot limitar als primers versos de la peça. Torna a aparèixer de vegades entre dues efusions líriques: «Après ce se va mirant Et plaignant son cler vis: ...» (R.-S. 348 - Lkr 265/1011) o fins i tot al principi de cada estrofa: «Trestot ensi s'escria: ... Trop regretoit durement Son ami... Enquor s'escria plus haut: ...» (R.-S. 56 - Lkr 43/1). O el

narrador pot comentar el discurs de la noia i aprofitar per inserir-hi la signatura del poeta («Il n'est deduis ne cembiaus Fors que d'avoir cuers loiaus, Ce dit Colins de Champiaus» (R.-S. 56 - Lkr 43/1)). La narració també pot enquadrar una efusió lírica. Així, a la primera estrofa d'una cançó de malmonjada ja citada (R.-S. 1156 - Lkr 265/1482), el narrador testimoni diu que ha sentit la veu de la malaurada al costat d'una abadia:

*Ki nonne me fist, Jesus lou maldie!
Je di trop envis vespres ne complies:
J'amaixe trop miels moneir bone vie
Ke fust deduissans et amerousete;*

Després de tres estrofes de plany, relata un desenllaç feliç, aquesta vegada en forma de narració pura (narrador implícit), que

*Quant ces amis ot la parole oïe
De joie tressaut, li cuers li fremie,
Et vint a la porte de celle abaïe,
Si en getait fors sa douce amiete.*

Finalment, en un bon nombre de peces, el narrador indiscret deixa el seu paper de testimoni per convertir-se en actor: S'acosta a la pobra plorosa i presencia l'arribada del monjo o del cavaller i el desenllaç feliç (R.-S. 1370 i 584 - Lkr 265/1040 i 255/111), es prepara per consolar l'abandonada, però li ho impedeix l'arribada d'una vella guardiana (R.-S. 13 - Lkr 265/1456), reconforta amb paraules indulgents la noia abandonada que ja no pot amagar la vergonya (R.-S. 1371 - Lkr 265/886), ofereix el seu amor a una damisel·la o una dama, que el refusen per fidelitat als seus amics (R.-S. 1916, 2009 i 95 - Lkr 265/1470, 265/1015 i 168/1), a una dama que el refusa abans d'abandonar-s'hi (R.-S. 1682 - Lkr 265/590), a una malmaridada que no triga gaire a acceptar-lo i a dir mal del seu marit (R.-S. 1698, 1362 i 1255 - Lkr 265/1425, 224/6 i 186/3), i arriba fins i tot (R.-S. 88 - Lkr 78/1), després de fer-li tres vegades «le jeu c'on appelle d'amors», a rebre tota mena d'insults per no poder respondre a una quarta petició.

En aquestes cançons narratives (i sovint dialoga-

10. Per exemple, «L'autrier lundi matin, M'en alai ambanoiant, S'antrai an un biau jardin, Trovai nonette seant» (R.-S. 1370 - Lkr 265/1040).

des), la verge, la monja o la malmaridada mantenen discursos anàlegs amb els de les peces líriques. Però per això les hem de fer entrar a la categoria de «cançó de dona»? Aquesta denominació només té sentit en una perspectiva històrica: evoca contorns vagues d'una entitat arquetípica, de la qual la dona era potser l'origen, o en qualsevol cas el tema, i d'on procediria una part del repertori medieval conservat. Ara bé, les cançons líriconarratives que acabem d'evocar són de signe essencialment masculí: com a mínim l'escena és vista pels ulls d'un narrador-testimoni i quan es converteix en protagonista, és ell el centre de la narració. Com han mostrat molt bé Paul Zumthor i Pierre Bec, les circumstàncies estereotipades d'aquesta narració (trobadades fortuïtes de les noies, maniobres de seducció, etc.) acosten aquestes cançons a les pastorel·les, que ningú no pensaria –per raons evidents– a classificar entre les «cançons de dona».¹⁰

P. Bec relaciona certes malmaridades líriconarratives amb el corpus de la cançó de dona. Pel que fa a P. Zumthor (1972: 289), les separa completament: explica que en el cant narratiu «les 'cançons de dona' [...] són [...] l'ínfima minoria (vora dues dotzenes de peces)». L'inventari que ell esbossa («la totalitat de les *chansons de toile*» i «alguns romanços») indica efectivament que només considera les narracions exemptes de totes les marques del narrador. És el cas, en efecte, de les vint *chansons de toile* conservades, excepte la núm. IX, en la qual un narrador es manifesta a l'última estrofa:¹¹

*Ne sai que plus vos en devis.
Ensi avengne a toz amis;
et je, qui ceste chançon fis
sor la rive de mer pansis,
comanz a deu bele Aelis.*

Sobre l'estatut mateix d'aquestes vint peces, el discurs de la crítica està dividit. Les posicions més extremes són d'Alfred Jeanroy i d'Edmond Faral (1946-47). El primer situa algunes peces a la primera meitat del segle XII i les més recents a la fi del mateix segle.¹² Hi veu la demostració que els temes assenyalats en els

refranys o les malmaridades es coneixien des de principis del XII. Per a Faral, en canvi, les cançons haurien estat creades a finals del segle XII i posades de moda per Jean Renart. Els autors hi haurien donat una patina artificial d'antiguitat i de noblesa, adoptant les formes i la dicció de les cançons de gesta. Frappier (1954 i 1963) i Joly (1961) arriben a conclusions menys categòriques. Basant-se en els temes, l'estructura estròfica, la mètrica i la llengua, s'esforcen tots dos a establir un quadre cronològic i reconeixen un grup més antic. Frappier assigna les peces IV «Bele Aigentine, en roial chamberine», XI «Quant vient en mai, que l'on dit as lons jors» i XIV «Lou samedi a soir, fat la semaine», a la fi del segle XI o al principi del XII i Joly les peces I «Fille et la mere se sieent a l'orfrois», II «Siet soi bele Aye as piez sa male maistre», III «La bele Doe siet au vent», IV, X «Bele Doette as fenestres se siet», XI i XIV. Joly, d'altra banda, no accepta «fer remuntar massa lluny l'origen de la cançó d'història» (p. 62), que suposa una societat ja una mica refinada. Segons ell, la cançó *Gaiete et Oriour* (XIV) és la que, des d'un punt de vista temàtic i formal, representa millor l'estadi més arcaic: «el caràcter tradicionalment folklòric de la situació (trobad a la font), l'absència de tot el que podria recordar la psicologia cortesa, la perfecta simplicitat de l'estil, tot això ens inclina a admetre que som en presència d'una obra antiga, anterior a la victòria a la França del nord de les idees meridionals» (p. 58). Els joglars que proven «de variar el seu repertori i de seguir els gustos del públic en una societat que ja es va refinant» (p. 59), s'han apropiat d'aquesta tradició antiga: conservant el quadre mètric, posen en escena noies enamorades d'un guerrer (a la manera de les heroïnes de les cançons de gesta) i «sotmeses a la voluntat dels seus pares» o «lliurades al despotisme dels seus amants» (p. 53). Elles, però, no dubten a prendre la iniciativa. Erembor; calumniada, interpel·la el seu amic Raynaud; Belle Aigentine, embarassada, demana al comte Henri si es voldrà casar amb ella. Situacions com aquestes semblaran fora de lloc en la nova sensibilitat cortesa; les cançons del segon grup es lliguen, doncs, als sentiments de l'heroïna, introdueixen els temes de la malmaridada o dels *lausengers* traïdors, o fins i tot tendeixen cap a la comèdia irònica.

Surti el que en surti d'aquestes hipòtesis serioses,

11. Cito a partir de l'edició de Saba 1955. En els últims versos citats potser s'hi ha de veure una al·lusió jocosa a les formules dels *rondets de carol*: «sor rive mer, bele Aelis».

12. Amb l'excepció de les cinc peces d'Audefroï le Bâtard, escrites «una mica abans de mitjan segle XIII» (p. 222).

13. Com és sabut, *Guillaume de Dole* havia estat datat el 1210 i, més recentment, el 1228. El *Roman de la Violette*, que l'imita, està datat el 1230.

al menys un fet és segur. Els autors de *roman* (Jean Renart, Gerbert de Montreuil, Henri d'Andeli) que van incloure en els seus relats estrofes d'aquestes petites peces les designen com a «cançons d'història» o «cançons per teixir, cançons de teixir» sense precisar més, la qual cosa suposa que el gènere era anterior a aquestes primeres mencions.¹³ Jean Renart va donar la primera denominació, que recorda, com observa Faral, la localització d'aquestes petites aventures en un marc noble i en un passat superat. La segona és de Gerbert de Montreuil i Henri d'Andeli. Gerbert posa en escena una noia que cus i broda a l'estança del seu pare «Et dist ceste *chanson a toile*. Que por son chant forment s'alose: 'Siet soi belle Euriaus, seule est enclose'...» (vi). El costum de cantar fent anar l'agulla ja havia estat evocat insistentment, en tres posades en escena imbricades, en el fragment citat tantes vegades de Jean Renart. La mare i la filla de Guillaume de Dole, ocupades a casa en treballs de brodat, són invitades a cantar davant d'un missatger estranger. Elles cantaran, en efecte, tres de les nostres cançons —o més exactament les seves dues primeres estrofes: «Fille et la mere se sieent a l'orfrois» (I), «Siet soi belle Aye az piez sa male maistre» (II), «La belle Doe siet au vent» (III). Les dues primeres mostren la jove enamorada que broda o cus al costat d'una mare que la renya o al costat d'aquesta «male maistre», que li pega nit i dia a causa dels seus amors. A més, la mare de Guillaume primer intenta declinar la invitació a cantar fent veure que aquestes cançons estan passades de moda:

**Biau filz, ce fū ça en arriers
que les dames et les roïnes
soloient fere lor cortines
et chanter les chançons d'histoire!**

Finalment, cinc peces més comencen amb un quadre similar: la IV «Bele Aiglentine en roial chamberi-

ne», VIII «Bele Yolanz en ses chambres seoit», XII «Bele Yolanz en chambre koie», XV «Bele Amelot soule en chambre feloit» i XVII (d'Audefroï le Bâtard) «An chambre a or se siet la belle Beatris». El context del *Lai d'Aristote* és tot un altre. La jove índia, que ha decidit seduir el vell Aristòtil, coqueteja en un jardí vestida amb poca roba, i canta primer *rondets de carole* i després «Un vers ('una estrofa') d'une chanson de toile: 'En un vergier, lez une fontenele...'» (el núm. VII, que és una malmaridada). Tant per a Henri d'Andeli i el seu públic com per al públic de Jean Renart, «*chanson de toile*» o «cançó d'història» designaven simplement una cançó narrativa centrada entorn d'un plany de dona.¹⁴ Ni l'heroïna ni l'executant no s'escarrassen necessàriament a filar, cosir o brodar; les dues últimes cançons citades per Jean Renart són, a més, cantades pel camí per homes joves. Onze cançons ignoren aquesta posada en escena inicial de l'heroïna —i la dotzena, «Quant vient en mai...» (XI) només explica (i a la segona estrofa) que Erembor té a la falda *un paille de color*. Finalment, en cinc peces (els núm. V, VII, XIV, XIX i XX), l'aventura comença en un verger, en un prat o prop d'una font.

Malgrat aquesta diversitat, la denominació «*chanson de toile*», la posada en escena i les explicacions de Jean Renart pesen molt en la ment d'alguns quan intenten formular un origen llunyà del gènere. Si no ens equivoquem, Alfred Jeanroy no el veu mai com a derivat de veritables cants de treball. Però la idea, ja formulada per Gaston Paris,¹⁵ també apareix a Schossig.¹⁶ Especialment Pierre Bec intenta des-

cobrir «més enllà d'un incontestable estrat textual cortès i literari [...], un estrat més profund, arcaïtzant i tradicional». Inspirant-se en un article d'Evel Gasparini, evoca «fets d'arqueocivilització», és a dir que «a l'anti-



14. «abans de 1230, fins i tot potser abans de 1225», segons l'editor del *Lai*: vegeu Delbouille 1951: 30.

15. «la seva finalitat era acompanyar la feina de les dones» (citat per Bec 1977-78: I, 118).

16. A la p. 185: «les cansons d'història poden haver estat perfectament cançons de treball de dones (nobles) durant el teixit o el brodat» (citat en traducció a Bec 1977-78: I, 118).

17. La recerca de Gasparini va més enllà d'aquests països: a la Xina antiga, a Birmània, al Japó, a Indonèsia...

ga França i en altres llocs, les dones tenien totes soles la responsabilitat de la producció de teixits des de la preparació del lli i del cànem fins a la filatura i al teixit de les peces», però «sembla [...] que vers la meitat del segle XI, teixir la roba va deixar de ser patrimoni de les dones i es va convertir en una especialització masculina» i és per això que les dones de les nostres cançons no teixeixen. «Les danses i els cants de lli i de cànem que sobreviuen encara en els costums de determinades províncies franceses en podrien ser una resta, com les nostres *chansons de toile*, d'aquest antic privilegi femení». Perquè «aquests treballs de teixit [...] s'acompanyen amb cançons»; «algunes dades etnogràfiques», observades principalment entre els pobles eslaus,¹⁷ suggereixen les circumstàncies en què apareix una pràctica exclusivament femenina del cant funcional que manté un treball monòton: tallers de dones que al vespre es convertien en punt de trobada, «pretext, més o menys disfressat, per a l'afirmació d'una certa llibertat prenupcial, com sembla evidenciar-se en els temes mateixos de diverses *chansons de toile*. Els fonaments temàtics profunds es perdrien llavors en la nit dels temps.»

D'altres han pensat trobar testimoniatges indirectes d'una pràctica femenina de cant molt antiga en les condemnes proferides per l'Església. Pel que fa als cants de treball, Galmés de Fuentes (1994: 174-75) cita dos passatges on creu reconèixer la descripció d'aquesta pràctica: «simples cants que acompanyen les feines de les filadores i teixidores (*in suis lanificiis vel textilibus operibus, textriculas puellas*)». He recordat en un altre treball (Tyssens 2000) que el primer passatge (d'Hincmar de Reims) apuntava pràctiques de brui-xeria, mentre que el segon (d'Arnobe, c. 304) no era res més que una al·lusió a les filles de Minias evocades al llibre IV de les *Metamorfosis* d'Ovidi.

En busca d'una font romànica, cal, com fan alguns, comparar la cançó d'història, limitada al nord de França,¹⁸ amb la *cantiga de amigo* galaicoportuguesa? Els dos gèneres tenen realment en comú un element temàtic general: el plany o la confidència amorosa d'una noieta. Però l'estructura estròfica i les modalitats estilístiques són profundament diferents i, sobretot, mentre que la *chanson de toile* és fonamentalment un relat organitzat que comporta algunes peripècies i, per tant, la modificació de l'estat inicial, la *cantiga* és

un monòleg líric (molt rarament diàleg), fins i tot si s'escau que el discurs de l'enamorada evoca una situació narrativa embrionària (per exemple, «Eu velida non dormia...» de Pedro Eanes Solaz). A la introducció de la seva antologia, Vicenç Beltran (1984: 16-17) estima que «de cançons narratives de temàtica amorosa i d'aire tradicional en deuen haver existit per tota la Romània» i recorda la *cantiga* de Pero Meogo «Levous-s'a louçana, levou-s'a velida». És cert que entre les cinc-centes dotze peces del corpus de Nunes n'hi ha onze que adopten el mode narratiu en tercera persona. En quatre peces, la narració es limita a la introducció del *verbum dicendi* (en imperfet) i a la presentació de la noia, subjecte d'aquest verb; dues vegades el narrador és implícit (CCCLXI i CCCCLXXXIII), una altra es posa per testimoni (CCCCLXXIV) i una altra dialoga amb la noia en mode líric. Les altres set *cantigas* tenen una estructura paral·lelística, amb concatenació de les parelles d'estrofes. Les repeticions acumulades en aquestes peces curtes pel paral·lelisme, el *leixa-pren* i el refrany redueixen el teixit narratiu a gairebé res. En tres d'aquestes *cantigas* (CC, CCXXXV i CCCCLXXXIV), la narració torna a l'habitual *verbum dicendi* introductori, repetit naturalment a l'estrofa paral·lela. A les altres quatre (XX, CCCXV, CCCXC i CCCXCVI) els enunciats narratius ocupen tres o quatre versos (i les seves repeses) sense crear un relat veritable. Per exemple: «Levantou-s'a velida E vai lavar camisas O vento lh'as desvia Meteu-s'alva en ira». Més que en la *chanson de toile*, fan pensar en els esbossos narratius dels *rondets de carole* amb el refrany, del tipus *Aelis* («*Aelis main se leva, Vesti son cors et para...*») o del tipus *C'est la jus* («*C'est la jus en la praele Dras i gaoit Perronele...*»). Aquests *rondets*, com se sap, anaven encadenats també pel procediment del *leixa-pren*:

Belle Aliz mainz se leva
- *Par Dé ! Trahez vos en la ! –*
vesti son cors et para
de rose florie.
- *Par Dé ! Trahez vos en la,*
vos qui n'amez mie !

18. Els dos versos citats al *Joc de santa Agnès* provençal encara són problemàtics.

19. Vegeu Tyssens 1994: 341-47. Precisem un cop més que el present es limitaria al procediment estròfic: «malgrat alguns temes i formes comuns [...] el to de les cantigas és totalment diferent d'aquell dels rondets i distics d'oïl» (p. 341).

Vesti son cors et para,
 - Par Dé ! Trahez vos en la
 ! –
 en un vergier s'en entra
 de rose floire.
 - Par Dé ! Trahez vos en la,
 vos qui n'amez mie !
 En un vergier s'en entra,
 - Par Dé ! Trahez vos en la
 ! –
 cinq floretes i trova
 de rose florie.
 - Par Dé ! Trahez vos en la,
 vos qui n'amez mie !

Les dates de les quaranta-cinc *cantigas* (entre elles les «narratives») en les quals aquest procediment s'entrellaça amb la represa paral·lelística –documentada més àmpliament, i sens dubte més tradicional– autoritzen a pensar que els trobadors portuguesos van manllevar el *leixa-pren* del repertori francès en una època (segon quart del segle XIII) en què precisament, segons el testimoni de Jean Renart, la *carole* gaudia d'una certa estima en els ambients cortesos.¹⁹

Bibliografia

- BEC, Pierre, 1977-78: *La lyrique française au Moyen Age (XII^e-XIII^e siècles)*, 2 vols., Paris: Picard.
- BEC, Pierre, 1979: «Trobairitz et chanson de femme: Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 22, 253-64.
- BELTRAN, Vicenç, 1984: *Ki s'antraïment soweif dormant: 20 chansons de toile*, Barcelona: PPU.
- BURDACH, K., 1883: «Das volkstümliche deutsche Liebeslied», *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 27, 343-367.
- DELBUILLE, Maurice (ed.), 1951: *Lai d'Aristote de Henry d'Andeli*, Paris: Les Belles Lettres.
- DRONKE, Peter, 1965-66: *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford: Clarendon.
- CURSCHMANN, Michael i INGEBORG, Glier (ed.) 1980: *Deutsche Dichtung des Mittelalters*, München: Carl Hanser.
- FARAL, Edmond, 1946-47: «Les chansons de toile ou chansons d'histoire», *Romania*, 49, 433-55.
- FRAPPIER, Jean, 1954: *La poésie lyrique en France aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris: Cours de Sorbonne.
- FRAPPIER, Jean, 1961: *La poésie lyrique en France aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris: CDU.
- GALMES DE FUENTES, A., 1994: *Las jarchas mozárabes: forma y significado*, Barcelona: Mondadori.
- GASPARINI, Evel, 1966: «A proposito delle chanson de toile», *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze: Olschki, I, 457-66.
- GERHARD, Wilhelm [Wila], 1828: *Serbische Volkslieder und Heldenmärchen*, Leipzig.
- GRIMM, Jakob, 1811: *Über den altdeutschen Meistergesang*, Göttingen.
- HATTO, A.T. (ed.), 1965: *EOS: An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, London / La Hague / Paris: Mouton.
- JEANROY, Alfred, 1925: *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris: Champion; ed. 1965.
- JOLY, R., 1961: «Les chansons d'histoire», *Romanistische Jahrbuch*, 12, 51-66.
- LORENZO-GRADIN, Pilar, 1990: *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.
- MÖLK, Ulrich, 1989: *Romanische Frauenlieder*, München: Wilhelm.
- MÖLK, Ulrich, 1993: «Chansons de femme, trobairitz et la théorie romantique de l'origine de la poésie lyrique européenne», *Atti del secondo Congresso Internazionale dell'AEIO (luglio-agosto 1987)*, Torino: Università, II, 243-54.
- ROBINSON, Theresa [Talvi], 1826: *Volkslieder der Serben*, Halle.
- SABA, Guido, 1955: *Le «chansons de toile» o «chansons d'histoire»: Edizione critica*, Modena: Società Tipografica Modense.
- SCHOSSIG, Alfred, 1957: *Der Ursprung der altfranzösische Lyrik*, Halle: Niemeyer.
- STRECKER, Karl, 1926: *Die Cambrider Lieder*, Berlin: Weimannsche Buchhandlung.
- TYSENS, Madeleine, 1992a: «Gaité de la tor: une aube atypique», *Medioevo Romano*, 17, 321-37.
- TYSENS, Madeleine, 1992b: «Voix de femmes dans la lyrique d'oïl», *Femmes, mariages, lignages XII^e-XIV^e*

Q' l'usor aenchusmeor.
 Cyne lusi doc' male ghere.
 Cele meo-uelose forere.
 Sientaur um dperimere.
 Riest proue delungement.
 Sideruere uole um lueir.
 S'isafeme aune aler puruer.
 Lapiere sur funduet metra.
 Endormant ke nel lami.
 De dultest as sun dormant.
 Delaster lufeta semblant.
 Se de nelt gel uis pleus.
 Enz elie repundit fuit ius.
 Examendia humillement.
 Cum seic buce laudemet.
 Ceste piete ed odor aune.
 Afmiles nortt aspruz est bone.
 Liertes kila laciene mule chere.
 Lapuldre fuit doctre piete.
 Enlamafun u dett ciree.
 Q'ant oest fcl uole embler.
 Vri charbuns pient desfois.
 S'isestibitit pur kate lous.
 Melamafun enkate fens.
 L'isius sen lute omedenans.
 C'ue al k'funt enlamafun.
 Q'ant lu fiam fement de naurun.
 F'uent sen ogent pour.
 Eci prene ke uol dellur.

Enrame efeme dune amur.
 Dune poute egrane ualor.
 Q'ant cels kila portent dune.
 Cuntre ydrope beue est bone.
 Lapuldre est bone sur ardure.
 E'ur que eschildeane.

De corallo

Corallus lapis e: du uirtu inqre uimen.
 A Renh. auulsiis: uel cels acumme fern.
 Aze amecatus: sic durus e lapideser.
 Q'q' odor uiridit: fuent in puniceis sic.
 Hic uelut arbusti: ramuncul' e uidet.
 C'neq' semperede: uix longoz inuenendas.
 Exquo fingunt: gestamina comodi malcis.
 Quippe saluatis: gestanah: ee phur.
 Ipe ut ait: conuictos mui potestis.
 Et sic fclat: meados opant ancoi.
 Fulmina cyphonas: tempestatesq' repellit.
 Lente uel reco: uel ag' q'q'q' getaur.
 At muneis: aspsus e me d'inas.
 Aut arumcolis: ai sonne uetus magro.
 G'andinis auertit: calams concana reli.
 Q'ulaplicans fructus: ut fertilitee redundent.
 S' mltas demonias: ac chifala monstra repellit.
 Intericis prestat: facies finetq' secundos.
 De eodem.
 Corallus cum arbore nasci enmer.
 Vix nasci emul fuit amur.
 Q'ant laue lacide si de uient dure.